

sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v14i2p85-94

Sala aberta

Convívio e presença como dramaturgia: a dimensão da materialidade e do encontro em *Vida*

Conviviality and presence as dramaturgy: materiality and encounter dimensions in *Vida*

Luciana Eastwood Romagnoli¹

Resumo

Este artigo pretende discutir as articulações da presença e do convívio como possíveis elementos da dramaturgia contemporânea, a partir de uma revisão dos conceitos propostos por Gumbrecht (2011), Dubatti (2007) e Fischer-Lichte (2012), e considerando a produção de presença como um componente determinante no pensamento dramatúrgico de uma vertente da cena brasileira atual que a evidencia no acontecimento teatral. Propõe-se, então, uma análise do espetáculo *Vida*, da Companhia Brasileira de Teatro, que compreenda a dimensão da presença e do convívio como estruturantes da dramaturgia nas camadas de texto, atuação, iluminação, cenário etc.

Palavras-chave: Presença, convívio, dramaturgia.

Abstract

This paper intends to discuss the articulations of presence and conviviality as elements of contemporary dramaturgy, based on a review of concepts proposed by Gumbrecht (2011), Dubatti (2007) and Fischer-Lichte (2012), and considering presence production as a determinative component for a current branch of Brazilian scene's dramaturgical thinking, which highlights presence in the theatrical event. Thus, this paper proposes an analysis of Companhia Brasileira de Teatro's *Vida*, covering the dimensions of presence and conviviality that structure its dramaturgy in text, acting, light and scenery layers.

Keywords: Presence, conviviality, dramaturgy.

Estamos aqui, não estamos? Alguém escapou?
"Vida", de Marcio Abreu

A indagação sobre possíveis implicações dramatúrgicas da presença em um espetáculo teatral impôs-se a mim na experiência de expectativa de Oxigênio, da Companhia Brasileira de Teatro, em dezembro de 2010, diante do ator Rodrigo Bolzan. Desde a primeira frase dita – “este é um ato que deve ser produzido aqui e agora” – chamou-

¹ Jornalista e crítica de teatro. Graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal do Paraná. Especialista em Literatura Dramática e Teatro pela Universidade Federal Tecnológica do Paraná. Mestre em Artes, na linha de pesquisa Teatro, pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

² Texto de Ivan Viripaev.

-me a atenção a energia corporal do ator e a sensação de que fala, gestos e reações não seguiam uma partitura pré-determinada (e apenas repetida), mas respondiam a estímulos daquele cruzamento tempo-espacial compartilhado com o espectador, e cujo efeito era me predispor também, como espectadora, à percepção apurada dos estímulos tempo-espaciais e de minha própria presença. Dessa experiência, emergia a noção de presença do ator como uma qualidade de atuação capaz de causar efeitos sobre os espectadores - efeitos de sentido, mas não somente. No percurso da pesquisa que fundamenta este artigo, contudo, diante da observação crítica de outras criações teatrais marcadas pela evidenciação da presença, este se revelou um campo mais vasto de questionamentos cujas implicações extrapolam a atuação e envolvem demais elementos de construção cênica, tais como luz e cenário, o que abre a possibilidade de se pensar a presença como elemento articulável numa dramaturgia.

Entre essas produções que evidenciam a presença, podem ser mencionadas criações dos grupos Magiluth, Luna Lunera, Espanca!, Quatroloscincos, Primeira Campanha, Foguetes Maravilha, Teatro Inominável, Cia. Vértice, Opovoempé, CiaSenhias e Companhia Brasileira de Teatro, entre tantos outros. No escopo da atual teoria do teatro, essas obras remetem a conceitos baseados na crise do drama e na crise da representação, como “pós-dramático” (LEHMANN, 2007), “infradramático” (SARRAZAC, 2007) ou “teatro performativo” (FÉRAL, 2008). Em comum, os três indicam uma mudança de foco da representação para a apresentação.

Hans-Thies Lehmann, ao propor o *teatro pós-dramático* como conceituação para linguagens formais heterogêneas presentes na cena experimental a partir dos anos 1970, caracteriza-o por estabelecer a autonomia do teatro em relação ao *drama* e à superação deste, e pela “extrema manifestação de corporeidade” imposta de imediato na cena, constatando a troca da representação por uma experiência do real imediata (à qual identifica a *apresentação*), envolvendo corpo, espaço e tempo na reformulação dos lugares do ator e do espectador” (LEHMAN, 2007: 224). “O teatro pós-dramático é teatro da presença” (LEHMANN, 2007: 239): “Ele se torna mais presença do que representação, mais experiência partilhada do que comunicada” (LEHMAN, 2007: 143-157).

Em resposta à proposição de Lehmann, Sarrazac (2007) contrapõe uma perspectiva de alargamento das fronteiras do drama, defendendo que o teatro épico não significou a superação do drama, mas que este entrou em uma crise permanente. Propõe, então, a noção de mutação do drama: uma lenta mudança de paradigma na

qual, “contra um teatro cujo desafio estético era *representar* o real, o princípio de literalidade afirma a *presença*, a materialidade dos elementos que constituem a realidade específica do teatro,” instaurando um “teatro inteiramente consagrado ao presente da representação e do acontecimento cênico (SARRAZAC, 2012: 102-103).

Josette Féral (2008) desloca a discussão para a influência da *performance* sobre o teatro e caracteriza o “teatro performativo” também pela valorização da presença, o que inclui a “transformação do ator em *performer*.” Em conferência realizada no Brasil, em 2010, Féral afirmou que “vivemos uma época em que muitos diretores e artistas buscam escapar da representação trazendo o real em cena, criando o evento, e, nesse caso, introduzindo o espetacular. Essas formas trazem uma presença cênica que toma, de súbito, o espectador e que o golpeia em cheio” (ACÁCIO, 2011: 63).

Essa notável evidenciação da presença no acontecimento teatral responde ao que o filósofo alemão Hans-Ulrich Gumbrecht (2011) identificou como um domínio do sentido que teria caracterizado a cultura ocidental desde o início da Idade Moderna. Em *Produção de Presença – O que o Sentido Não Consegue Transmitir*, Gumbrecht defende que a experiência estética é dotada de uma tensão entre componentes de presença e componentes de sentido, cujos pesos relativos oscilam dependendo da natureza da arte e do contexto histórico no qual está inserida, sem nunca se excluírem completamente. E posiciona-se contra uma tendência moderna e contemporânea a desconsiderar as relações com o mundo fundadas na produção de presença, que estaria forjando um “império” do sentido, com a consequente “perda do mundo, hermeneuticamente induzida” e a anulação da “capacidade de lidar com o que está à nossa frente, diante dos olhos e no contato com o corpo” (2011: 10). Para Gumbrecht, “aquilo de que [...] sentimos falta num mundo tão saturado de sentido e, portanto, aquilo que se transforma num objeto principal de desejo (não totalmente consciente) na nossa cultura – [...] são fenômenos e impressões de presença” (2011: 134). Caberia à experiência estética impedir tal perda das dimensões corpórea e espacial da existência, relativas à presença.

No contexto teatral, isso pode ser pensado à luz do conceito de *convívio*, proposto pelo pesquisador argentino Jorge Dubatti como sendo a copresença partilhada entre atores, espectadores e técnicos em um cruzamento tempo-espacial, isto é, a “soma de interações que envolvem duas ou mais pessoas quando elas compartilham territorialmente um vínculo” dado pela materialidade do corpo e incluído em uma experiência comum. Ao formular uma Filosofia do Teatro, Dubatti “busca restituir ao teatro sua concreta materialidade como acon-

tecimento” (2007: 22) e se aproxima das formulações de Gumbrecht (2007) na medida em que afirma a dimensão não-semiótica do acontecimento teatral (DUBATTI, 2007: 157-158).

Esse deslocamento durante a Idade Moderna da atenção à presença para a atenção ao sentido, quando pensado no âmbito do teatro, coincide historicamente com o desvio da percepção da materialidade do corpo dos atores para os personagens, por parte dos espectadores. Erika Fischer-Lichte (2012) apresenta como marco dessa transição a Querela da Moralidade do Teatro, ocorrida na França do século XVII, que demandou dos atores “obliterar o seu estar-no-mundo corporal no palco,” transformando “seus corpos em ‘texto’” e colocando a ênfase na produção de sentido, como modo de combater o efeito sensual da copresença de corpos fenomênicos. O que estava em jogo, portanto, era uma tentativa de apagamento do *corpo fenomênico* para que o espectador “visse” somente o *corpo semiótico*. O primeiro concerne à corporeidade no mundo, isso é, ao corpo como materialidade; o segundo, à representação, ao corpo empregado como signo. Eliminando a tensão entre os dois, pretendia-se que somente o personagem fosse percebido no palco, de modo a não quebrar a ilusão nem permitir a afetação sensual pelo corpo fenomênico. A produção de sentido, assim, passou a ofuscar a de presença (sem excluí-la, é claro).

O que a Filosofia do Teatro (Dubatti, 2007) e a produção de presença (Gumbrecht, 2010) permitem pensar, então, é o resgate dessa dimensão fenomênica. Na contemporaneidade, o teatro joga justamente com a “multiestabilidade perceptiva” entre as dimensões da materialidade e do sentido – sobretudo por meio do momento desestabilizador da passagem do corpo fenomênico ao semiótico. Tratam-se de criações teatrais forjadas na crise da representação e que reagem potencializando a presença e o convívio para valorizar a especificidade da arte teatral. A disposição por parte de artistas a refletir sobre os fundamentos da arte - e realçá-los na cena - é uma forma de reencontrar possibilidades de afirmação do teatro diante do acelerado desenvolvimento das linguagens audiovisuais e da *internet*, que se configuram como cultura de massa e estabelecem o “tecnovívio”, definido por Dubatti como aquele que ocorre com intermediação tecnológica e, necessariamente, em condição de sustação do corpo. O autor argentino entende que o teatro é arte do convívio por não admitir a supressão do corpo³ nem, conseqüentemente, sua desterritorialização ou desaturização. O teatro,

3 Isso não significa, contudo, que se exclua a tecnologia da arte teatral. “Só não podemos subtrair o corpo do ator, porque então se passa a outro paradigma tecnovivial” (Dubatti, 2011: 4).

para Dubatti (2007), é valorizado, então, como potência restabelecedora de uma experiência perdida: a do *convívio* humano.

Para que o teatro se voltasse novamente à indagação da presença e ao resgate do convívio, foram determinantes a influência da *performance art* (nos anos 1960) e a emergência dos estudos da *performance* (anos 1990), absorvendo pensamentos e práticas distintas daquelas próprias ao campo discursivo privilegiado pelo logocentrismo ocidental. Passou a ser possível, então, desprender-se da tentação de ler tudo como texto para considerar a dimensão da presença e suas implicações.

No teatro, na *performance* e nas artes visuais, a experiência da presença tem frequentemente sido vinculada a práticas de encontro e a percepções de diferença e relação com algo ou alguém, assim como ao estranho encontro de alguém com o seu próprio senso de eu” (GIANNACHI, KAYE e SHANKS, 2011:2).

Concomitantemente, observa-se que transformações no campo da dramaturgia ampliaram os limites de sua abrangência sobretudo a partir da segunda metade do século XX. O termo se expandiu e se flexibilizou para dar conta de outras articulações dos elementos da cena geradores de sentidos, de modo que emergiram expressões como “dramaturgia da luz”, “dramaturgia do ator”, “dramaturgia da cena”. Contudo, a superação do logocentrismo pelos estudos da *performance* permite ir além. Em sua forma mais expandida, a dramaturgia é “empregada para discutir os princípios estruturais, composicionais e contextuais de uma obra” e “concerne à interconectividade das coisas no mundo”, implicando “a consciência das conexões” (TURNER e BERHNDT, 2008: 36-37). Assim, a dramaturgia pode ultrapassar o campo da produção de sentido e compreender também os efeitos de presença produzíveis, ou seja, o convívio e a materialidade articulados conscientemente na apresentação. Como consequência, é possível repensar a dramaturgia de modo a dar conta da emergência de práticas teatrais que coloquem a produção de presença em evidência, considerando a presença como elemento potencialmente dramático.

Uma vez que a presença no teatro é sempre também uma copresença em relação ao espectador, redobra-se então a atenção sobre o eixo extraficcional (cena-plateia) e sobre o convívio. Daí a possibilidade de investigar as relações entre esses dois campos, o da presença e o da dramaturgia, buscando entender como os efeitos de presença se estruturam e se articulam no espetáculo a partir da experiência de expectativa (o campo de constituição da experiência do espectador, segundo Dubatti).

Para melhor compreender o estatuto da presença no teatro e suas condições de emergência, Fischer-Lichte (2012) distingue três graus de presença, relativos

aos distintos efeitos gerados. O primeiro é um “conceito fraco”, definido como “estar aqui, diante do olhar atento de um outro” (2012: 106), isto é, a presença do corpo fenomênico do ator (e do espectador), o que corresponde à referida por Gumbrecht (2011) e à dimensão do *convívio* (Dubatti, 2007). No segundo estágio, está o “conceito forte de presença”, relativo à “habilidade do ator em ocupar e comandar o espaço e atrair a atenção ininterrupta dos espectadores”, como uma fonte de energia que estes sentirão intensamente presente, assim como sentirão a si mesmos também presentes (FISCHER-LICHTE, 2012: 108-109). A conceituação de um sentido radical de presença - o terceiro estágio, identificado pela autora como “PRESENÇA” - está ligada a uma circulação de energia vital e transformadora que implique a percepção dos outros e de si mesmo como mentes corporificadas⁴.

Esse “sentido da presença de nossa vida” é dado ao experimentarmos o outro – o *performer* – e a si mesmo como mentes corporificadas [...] A PRESENÇA não faz com que nada extraordinário apareça. Em vez disso, marca a emergência de algo muito ordinário e torna isso um evento: a natureza dos seres humanos como mentes corporificadas. Então, a existência ordinária é experimentada como extraordinária – como transformada e até transfigurada” (FISCHER-LICHTE, 2012: 115-116).

Os objetos, segundo a autora, admitem somente os conceitos fraco e forte de presença. Nesse caso, Fischer-Lichte prefere o termo “êxtase” como um análogo mais apropriado do que “presença”.

Na cena contemporânea, é possível identificar uma tendência a estabelecer um jogo de ambiguidade entre presença e ausência, entre presença e sentido, e a trazer o convívio à superfície visível da dramaturgia. Exemplo disso pode ser obtida da análise de *Vida*, peça escrita por Marcio Abreu a partir da livre leitura da obra do poeta Paulo Leminski, e encenada pela Companhia Brasileira de Teatro⁵. O espaço da apresentação é um edifício teatral de palco italiano e uma cortina preta fecha a quarta parede, configuração historicamente atrelada à ilusão cênica (e o apagamento do corpo fenomênico do ator). A encenação começa com música instrumental executada pelo instrumentista Gustavo Proença, posicionado fora do palco, à lateral da plateia. O ator Rodrigo Ferrarini surge pelo corredor entre a plateia e o palco, olha com sorriso

4 De acordo com Fischer-Lichte (2008), a dicotomia corpo/mente se desfaz quando um ator produz presença à medida que a mente se manifesta através do corpo, agindo como “*mente corporificada*” e como corpo completamente “*em-minded*” [conscientizado, tornado mente]” (FISCHER-LICHTE, 2008: 83).

5 *Vida* tem dramaturgia compartilhada de Marcio Abreu, Giovana Soar e Nadja Naira; direção de Abreu; iluminação de Nadja Naira; cenário de Fernando Marés; e atuações de Naira, Soar, Rodrigo Ferrarini e Ranieri Gonzalez. Estreou no Teatro José Maria Santos, em Curitiba, em março de 2010. Este será, portanto, o espaço considerado.

cúmplice para os espectadores, reconhecendo suas presenças, vira-se para o palco, vê as cortinas se abrirem para ele, sobe ao palco e observa o espaço performático revelado. O olhar (evidenciado na atuação como um “mostrar-se fazendo”) destaca a tomada de consciência do espaço físico e da copresença com espectadores e opera como um negociador da relação de convívio, carregando uma silenciosa (implícita) proposta ao espectador de um pacto de consciência mútua. Nesse pacto, está implicado um rito de sociabilidade compartilhado, de reconhecimento de si mesmo e da alteridade, que permita a afetação em condições de proximidade e audibilidade – reforçada pela interpelação direta. No decorrer do espetáculo, as entradas em cena de Giovana Soar e Ranieri González igualmente serão performadas como valorização da emergência da presença, por meio do reconhecimento do espaço e dos espectadores.

Quando Ferrarini sobe ao palco – inicialmente reduzido à boca de cena –, a música se intensifica, produzindo êxtase. O ator assume um registro de palestrante, criando uma ficção translúcida para si, através da qual se percebe o corpo fenomênico. A enunciação do texto se endereça aos espectadores, por uma interpelação direta, na forma de perguntas e do uso dialógico do “você” acompanhado de gestos com o braço estendido aos espectadores, direcionando a eles a fala, a atenção e a energia. A zona de experiência compartilhada também é valorizada como produção de sentidos na fala de Ferrarini, que literalmente questiona: “Perceberam? E nós estamos aqui (aponta o lugar específico no mapa). Estamos aqui, não estamos? Alguém escapou?” (ABREU, 2010). Nas falas seguintes, vai se fortalecendo o endereçamento aos espectadores, por meio de uma constante triangulação que ressalta o eixo extraficcional.

Além dos sentidos agenciados nessas frases, há de se considerar o caráter performativo da linguagem, pelo qual a pergunta é uma ação – um ato de perguntar – que pressupõe (portanto necessita de) o outro, no caso, o espectador. Com isso, tem-se as primeiras evidências de que a encenação agencia efeitos de sentido e efeitos de presença dramaturgicamente, articulados de modo a conformar a zona de experiência do espectador. Percebe-se uma estratégia recorrente de trazer ao discurso temas que estão sendo trabalhados na relação de *convívio* entre atores e espectadores, problematizando-os, então, de forma oscilante e complementar como presença e como sentido.

Os atores se apresentam pelos próprios nomes, estabelecendo uma tensão entre os corpos fenomênicos e semióticos, entre corporeidade e ficção. Cenas como a partitura corporal lenta cumprida pelos atores, a corrida fixa e exaustiva de Ferra-

rini, seu descanso resfolegante como corpo estendido no chão e a movimentação de Nadjá Naira diante do ventilador privilegiam a materialidade e a presença dos corpos no espaço e no tempo (ritmo). A marcação predominante coloca os atores lado a lado entre si e em relação frontal com a plateia; portanto, direcionados ao eixo extra-ficcional, focalizando a situação e o caráter performático; e o olhar que eles dirigem à frente não é fixo nem desfocado, e sim escande os espectadores, incluindo-os na ação. Em determinados momentos, a atitude performática se fortalece, como quando Ranieri Gonzalez fala de características físicas suas e mostra tatuagens, lançando a atenção sobre a materialidade de seu corpo fenomênico.

Ao longo da encenação, a presença do cenário é exaltada nos momentos em que a parede do fundo recua ou avança, alterando visivelmente o espaço performativo. A luz também opera essa evidenciação da presença, principalmente pelo recurso ao *blackout*. O breu modifica a percepção do espectador sobre o espaço, deslocando o foco do que acontece fora, ao redor, para a sua própria presença corpórea, o seu “estar ali”, o seu corpo fenomênico – o “estranho encontro de alguém com o seu próprio senso de eu” (GIANNACHI et al, 2011:2). Num *blackout* de nove minutos, a presença se transmuta ao cessar a visão, como uma percepção aguçada que momentaneamente desperta a escuta e a sensação do aqui e agora, o que pode desencadear um sentido radical de presença no espectador.

Numa visão geral e sintética, portanto, deve-se destacar em *Vida*:

- Texto: a qualidade performativa, com elementos dêiticos, construções interpelativas e interrogativas, e a problematização sobre a própria formulação da linguagem, do diálogo e do convívio;
- Atuações: jogo entre a construção de um corpo semiótico e a emergência da presença pela evidenciação do corpo fenomênico; emergência da presença no sentido radical;
- Espaço: evidenciação da tomada de consciência do espaço físico por parte dos atores como recursos para conscientização do tempo e do espaço compartilhados; alterações na dimensão do espaço performático evidenciam sua materialidade e seu potencial de afetação;
- Iluminação: além das transições de atmosfera, os *blackouts* geram efeitos de presença ao aguçar a percepção do “senso de eu”;

- Apresentação: jogo entre a emergência de presenças e a atribuição de sentido, por uma estratégia de duplo reforço pela qual o sentido também remete à presença, valorizando sua percepção; o emprego da música como potencializador do caráter de “apresentação” do evento teatral; atenção sobre questões relativas a (ou à possibilidade de) *convívio*, presença, encontro e materialidade do espaço.

Conclui-se, portanto, que a presença e o convívio são pensados e articulados dramaturgicamente nas distintas esferas composicionais do espetáculo *Vida* e no evento de sua apresentação, de modo consciente e a reforçar essas que são características fundantes da experiência teatral. Assim, a presença e o convívio articulados dramaturgicamente e evidenciados na cena têm o potencial de restituir ao espectador a experiência de perceber o mundo enquanto materialidade e presença compartilhada de corpos no mesmo tempo e espaço, deixando-se afetar pelos estímulos da presença a ponto de permitir “o estranho encontro de alguém com o seu próprio senso de eu”, a mente corporificada ou o corpo “en-minded”.

Se essas considerações não contemplam as possíveis relações da presença com categorias como o real e a verdade, é uma posição consciente e necessária, considerando a crise envolvida na conceituação dos dois termos. Se o real não pode ser entendido senão como uma construção da percepção, não se ambicionará vinculá-lo à presença senão como define o diretor Marcio Abreu em um caderno de ensaio – “O que é real em cena? O que é real é aquele ator ali”. Quanto à verdade, é não mais do que uma categoria do sentido e, portanto, está fora do escopo deste estudo sobre presença e convívio. Não que a presença e o convívio escapem de, em algum momento, fazer sentido. Mas deter-se nisso neste artigo seria correr o risco de permitir novamente que o sentido ofusasse a produção de presença.

Bibliografia

ABREU, Marcio. **Vida**. Curitiba, 2010. Peça não publicada.

ACÁCIO, Leandro G. S. **O Teatro Performativo: A construção de um operador conceitual**. 2011. Dissertação (Mestrado em Arte) – Escola de Belas Artes – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

DUBATTI, Jorge. **Filosofia del Teatro I: convivio, experiencia, subjetividade**. Buenos Aires: Atuel, 2007.

_____. **Entrevista com Jorge Dubatti**. In: Revista Cena PPGAC, 2011. Entrevista concedida a Renato Mendonça.

FÉRAL, Josette. **Por uma Poética da Performatividade: o teatro performativo**. In: Sala Preta, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Eca/USP, São Paulo, nº 8, 2008.

FISCHER-LICHTE, Erika. ***Appearing as Embodied Mind – defining a week, a strong and a radical concept of presence.*** In: *Archaeologies of Presence: Art, performance and the persistence of being*. Org. GIANNACHI, Gabriela, KAYE, Nick e SHANKS, Michael. New York: Routledge, 2012.

_____. ***The Transformative Power of Performance: a new aesthetics.*** Traduzido por Saskya Iris Jain. London, New York and Canadá: Routledge, 2008.

GIANNACHI, Gabriela, KAYE, Nick e SHANKS, Michael (Org.). ***Archaeologies of Presence: Art, performance and the persistence of being.*** New York: Routledge, 2012.

GUMBRECHT, Ulrich. ***Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir.*** Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2011.

LEHMANN, Hans-Thies. ***Teatro Pós-Dramático.*** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PAIS, Ana Cristina Nunes. ***O Discurso da Cumplicidade: dramaturgias contemporâneas.*** Lisboa: Colibri, 2004.

SARRAZAC, Jean-Pierre. ***A Reprise (Resposta ao Pós-Dramático).*** Introdução ao livro *Études Théâtrales 38-39/2007 – La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*. Tradução de Humberto Giancristofaro. In: *Questão de Crítica*, disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-reprise-resposta-ao-pos-dramatico/>. Acessado em 07 de maio de 2012.

_____. (org.). ***Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo.*** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

TURNER, Cathy e BEHRNDT, Synne K. ***Dramaturgy and Performance.*** Nova York: Palgrave Macmillan, 2008.